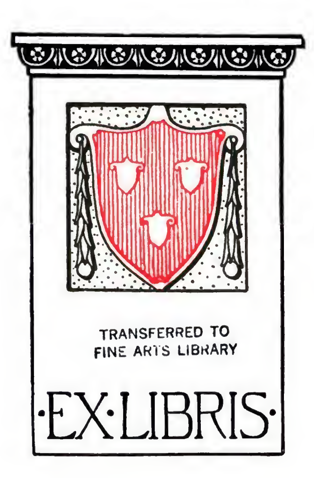
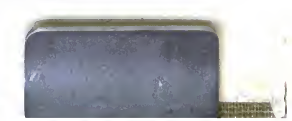


Madrid

Alfred Wechsler


TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY
·EX·LIBRIS·





Francisco Goya:
STIERKAMPF

Madrid: Akademie

DIE KUNST · SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN · HERAUSGEGEBEN VON · RICHARD MUTHER ·

· NEUNUNDVIERZIGSTER BAND ·



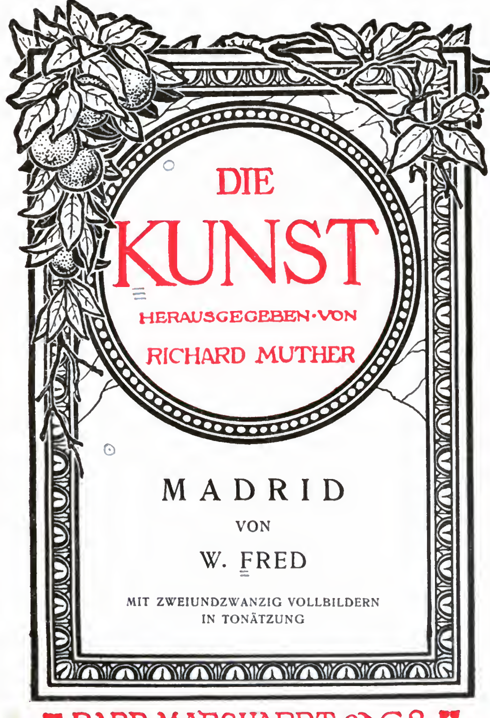




Francisco Goya

STIERKAMPF

Madrid, Akademie



DIE KUNST

HERAUSGEGEBEN · VON
RICHARD MUTHER

MADRID

VON

W. FRED

MIT ZWEIUNDZWANZIG VOLLBILDERN
IN TONÄTZUNG

BARD. MARQUARDT & Co.



Published November 15. 1906.

ZERSTÖRT, VOM BRAND VERsengt, vom rauhen Zuge all der Zeiten verweht ist alles, was die Stadt Madrid einst war. Das alte Schloss Alcazar ist eingeäschert, im Park von Buen Retiro spielen Kinder, französisch gehegt wie im grünen Parc Monceau, betteln arme Menschen, in denen der gleiche sozialistische Eifer nagt, der in unseren Proletariern wohnt, und wo einst das Lusthaus stand, das der kluge feige Kanzler Olivarez für den verzagten König Philipp IV. bauen liess, dass er nicht merke, wie sein Land verfällt, dort fahren jetzt in kühler kosmopolitischer Eleganz die vornehmen Equipagen den Paseo Fernan Nuñez auf und ab. Im Park des Prado steht die Galerie. Ruhig, einsam; nur wenige gehen durch das Tor. Und doch ist hier allein der Glanz von jenen grossen Tagen, nur in diesen Sälen das Ewige einer verstorbenen Kultur zu finden. Sonst ist Madrid eine neue Stadt, die vom heutigen Spanien Trauriges und Lärmendes berichtet. Von frischem Hunger, Politik und Cortes, dem morgigen Stier-

kampf und dem mühsamen Alltag. Die alten Zeiten sprechen nur noch aus den Sehenswürdigkeiten, zu denen Baedeker weist. Die alte Kultur ersteht zu genau festgestellten Besuchszeiten. Sogar am Manzanares unten, wo edler schöner Leichtsinn einst kühne Abenteuer blühen liess, sieht das Auge jetzt bloss öde Wäscherinnen ihre geringe Arbeit tun und nur des Nachts, wenn die weissen Tücher der trocknenden Leinwand ihre Formen nicht mehr zeigen und ein silberner Schein unten im Tal flimmert, mag man an die Feste denken, die ein leichtbewegtes reiches Volk hier einmal feierte. Boote schwebten auf dem jetzt wasserarmen Strom, bunte Wimpel, helle Lichter gaben Freude und hoch hinauf in die Strassen der Stadt, in die Calle Mayor, wo man die schönen Mädchen suchte, flutete die die Lustbarkeit. Die Dramenschreiber sagten Arges, als sie Naturalisten wurden, und der stolze Spanier war nicht steif, konnte jauchzen, wie heute nur noch im kleinen Volkstheater am Sonntag, wenn die Andalusierin die frechsten Strophen sagt, den Tango tanzt. Alles lebte. Der Handel blühte. Der Hof und die Adelsleute vergeudeten, Schulden waren Reichtum, die Madrileños waren die glücklichsten selfmade men, Bewohner einer Stadt, die rasch geblüht war,

und unter Philipp IV. lebte man so eilig, dass „niemand sich die Zeit nimmt, deinem Sarge eine Scholle Erde nachzuwerfen“.

Das alles ist heute anders. Nur nahe der Puerta del Sol herrscht reges Leben. Sonst sind die Strassen still, die Menschen bekümmert. Manchmal am Sonntag scheint's ja, als sei dieses Madrid eine leichtlebige Stadt. Und die Nächte sind wahrhaftig immer laut, spät erst endet der Tag, verlischt die letzte Zigarette. Auf der Puerta del Sol, wo einst der Torweg in die Stadt führte und die ersten Strahlen der aufgehenden Sonne einliess, steht die Menge, sammeln sich die Fremden, die Provinzler. Hier wird Politik gemacht, hier gärt's. Hier schreien die frechen Burschen die immer feuchten Zeitungsblätter aus, hier stocken die elektrischen Wagen, treffen sich die Züge der Frauen und Männer, die durch die Calle Alcalá, durch Carrera San Jeronimo streifen, mit starken, oft aufglühenden Blicken einander mustern. Durch dies moderne Bild zieht dann und wann ein Karren, den fünf Esel, Maultiere, eines vor das andere gespannt, langsam, zögernd ziehen, oder im Gewühl modischer Kleider leuchtet das rote, auch grüne Samtfutter des schwarzen Tuchmantels eines Caballero. Die Mädchen sind schön und jung, haben viele Blicke und die alte

Duenna geht hinterher, nebenan und schämt sich ihrer Jahre. Kleine enge Strassen mit hohen schmutzigen Häusern zweigen wirr und vielfach von den zwei, drei grossen Adern ab, und hier riecht's dumpf. Die Läden sind arm und der Trödler, der Pfandleiher ist der reiche Mann. Dunkle Frauen huschen vorbei, verdorrte Hände strecken sich entgegen, Hunde und Katzen laufen über den Weg. Manchmal öffnet sich eine angelehnte Türe oder Matte. Und aus altem Gemäuer, unschönen Kirchen dringt Weihrauch, Messgesang. Das Volk ist fromm, die Gotteshäuser in dieser Stadt aber arm, prachtlos, gewähren der Kunst keine Stätte. Madrid ist der einzige Ort Spaniens, in dem den Fremden, den Kunstwanderer keine Kirche lockt. San Miquel, in dem Velasquez getraut wurde, ist verschollen, ein paar gotische Kirchen sind mindere Beispiele, und nur in der kleinen dunklen Dorfkirche von San Antonio ist man eine halbe Stunde durch Fresken des unheiligen Goya gefesselt.

* * *

So bietet diese Stadt zwar in Anlage und Formation der Plätze und Gassenzüge manches Bild, das unserer Art fremd ist, weist aber wenig und gar keine



PUERTA DEL SOL. IN MADRID.

vorzüglichen Beispiele alter Architektur auf. Man muss in den Norden, nach Valladolid und Burgos gehen, um den wunderbaren Eindruck spanischer Gotik und „plateresker“ Fassadenkunst zu erleben, nach Escorial, um die ernste und tiefe Stimmung spanischer Steinarchitektur zu fühlen. Madrid selbst wirkt sogar in den wenigen alten Stadtteilen und Monumenten mehr historisch als unmittelbar; die Fülle der Erinnerungen, der grossen Geschehnisse gibt die Perspektive ab. Mit diesem Gefühle schreitet man die Plaza Mayor ab, die früher mehr als heutzutage ein Brennpunkt des Tageslebens war. Ein mächtiger, viereckiger Platz, von hohen Mietshäusern, wenigen Palästen umschlossen. Alle Häuser heben sich auf Arkaden, und in langen Reihen ziehen sich die Balkons an den Fassaden entlang. Hier sassen die stets schaulustigen Madrileñas und sahen den mancherlei Festen zu, denen die Plaza Mayor Raum, das Rathaus Weihe gab. Stierkampf und Pferderennen wechselten mit jenen Autodafés, die uns die kirchliche Macht und die besondere unglückliche Kultur des Landes am eindruckvollsten andeuten. Autodafés sagen wir, eigentlich heisst es autos de fé. Beweise des Glaubens, die in fanatischen Riten gegeben wurden, viele Jahrzehnte

hindurch. Mitten auf dem Platz steht das Reiterdenkmal Philipp III. von Giovanni da Bologna entworfen, von Tacca ausgeführt, eines jener italienischen Kunstwerke des 17. Jahrhunderts, mit deren Entstehung die Person des Velasquez verknüpft wird. Monumente, die wie so viele so vieler Städte zumeist nicht gesehen werden und deren Sinn kaum gekannt wird, hat Madrid auch sonst noch genug. Gern sieht man auf der schönen Plaza de Oriente das Bronzedenkmal Philipp IV. auf seinem sich bäumenden Pferde. Auch dieses Werk aus dem 17. Jahrhundert ist von dem Florentiner Tacca gegossen, nach einem Gemälde von Rubens. Auf einem Relief ist zu sehen, wie der König den Velasquez zum Santiagoritter macht, eine der wenigen monarchischen Handlungen übrigens, bei denen Philipp IV. seinen persönlichen Willen wirken liess und gegen seine Räte und Kommissionen durchsetzte. Eine Statue des Velasquez, dessen Kunst den Hof von Madrid aus dem Bereich des flüchtigen Lebens in den Kreis der ewigen Kunst gehoben hat, sucht man in Madrid vergebens. (Zu Sevilla, wo er geboren ist, gibt es eine, aber die ist nicht schön.) Vierundvierzig Königsmonumente rings um einen Brunnen stehen aber auf diesem Platze, vor dem der Königspalast sich hebt. Vierund-



Madrid: Prado

BILDNIS DES DON JUAN D'AUSTRIA.

vierzig; und dabei sind sie für die Wirkung, die ihnen jetzt zukommt, gar nicht gedacht. Denn sie sollten ursprünglich auf dem Gesims des Schlosses thronen, was alt-spanische Bauart ist und viel hübscher gewesen wäre; denn hoch oben hätte man nicht gesehen, wie wenig individuelle Art und Kunst die vierundvierzig aufweisen.

Das Schloss überrascht. Diesen hellen modernen Bau, der Münchener und Wiener Erinnerungen hebt, hätte man hier doch nicht erwartet. (So geht's einem übrigens mit vielen Werken in Spanien; man weiss so ungefähr, was und wo man's findet und staunt dann doch immer wieder, weil die spanische Reise- und Kunstliteratur das Eigentümliche an sich hat, noch weniger anschaulich zu sein als die anderer Länder.) Dieser neue lichte Renaissancepalast, den die Bourbonen im Jahre 1738 zu bauen begannen, steht auf derselben Anhöhe über dem Manzanares, zu dem die königlichen weiten, sonnigen und doch gar nicht tropischen Gärten reichen, auf der jenes alte Maurenschloss, der Alcazar, lag und zwischen beiden noch ein dritter gestanden hatte und vom Brand verzehrt worden war.

Der jetzige Palast, an den sich die Reales

Caballerízas und die Armeria schliessen, und der mit seinen grossen offenen Höfen halb Kinderspielplatz, Exerzierplatz für Reiterübungen und Artillerieproben, halb vornehmer Sitz des ängstlich gehüteten Königs und der Königin-Mutter ist — dieser neue grosse, auch schöne aber sehr gleichgültige Granitpalast ist von zwei Turiner Architekten Juvara und Sacchetti erbaut worden. 1738 begonnen und erst 1808 vollständig vollendet. Ein neuer Renaissancebau, mächtig, elegant, prunkvoll. Mit grossen Höfen und Stiegen, die der Repräsentation dienen, und schönen Empfangsräumen, wie man sie in allen neuen Königsschlössern sieht. Seltsam ist nur der Stil, wenn man sich die Zeit vergegenwärtigt, in der der Palast entstand, das Geschlecht, dem es dienen sollte. Französisches Blut, katholischester Rhythmus. Und die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts. Da blühte Barock und Rokoko. Hier aber wird innen und aussen im Renaissancestil gebaut und geschmückt und als köstlichsten Dekorateur holt man sich Giovanni Battista Tiepolo, den Freskenmaler. Denselben, den sich der Würzburger Bischof verschrieben hatte. Dieser neue Prunkpalast zeigt, dass es keine wache spanische Kunst mehr im 18. Jahrhundert gab, ist fast ein Symbol für die Stadt



Madrid: Prado

OLIVAREZ.

Madrid, die verhältnismässig international, also gleichgültig ist.

Ich danke es der schönen Liebenswürdigkeit des Herrn M. R. Zarco del Valle, des Haushofmeisters der königlichen Schlösser und — solche Verbindung mag man bei uns suchen — feinen Kunstforschers, dass ich durch alle Räume des Palastes gehen durfte. Da habe ich Hardschieren mit Speeren begegnet, vielen Lakaien mit den österreichisch-spanischen Backenbärten, die aber dennoch unermüdlich Zigaretten drehten und rauchten, habe die seltsamen Feuerbecken gesehen, die hier im Süden Wärme strahlen sollen und das Gefühl des Orients geben, und bin schliesslich durch manchen Gang und Winkel über eine schöne Freitreppe — aber es gibt für die paar Meter ins Hochparterre auch einen Aufzug — in den Thronsaal gekommen, wo der Thron von vier goldbronzenen Löwen, die ihre Pranken auf Kugeln stützen, getragen, dasteht. Barock. So auch die Teppiche, die Weltkugeln abbilden, barock auch die Porzellanzimmer, die Uhren und Nippes. Die Fresken des Tiepolo, ungemein frei in den Bewegungen, Flächen, Massen und auch frei in der schrankenlosen Phantasie, zeigen Götter und Menschen in sanftem Freskolicht und -ton, dennoch ungestüm genug

gemischt. Nackte Leiber und pittoreskes Kostüm gemengt. Der Norden Castiliens, die weiche, süsse Pracht Andalusiens, dazu maurische Typen. Die Majestät der Könige sollte verherrlicht werden und dazu bekam man eine Musterkarte der Erdenbewohner, der niedrigen Volkstypen. Dennoch aber schwankt und schwebt alles Himmlischem und Heidnischem zu. Verstandes- und Kompositionsgrenzen hat es für Tiepolo in Madrid nicht gegeben. Er gab sich als Dekorateur hier ohne jeden Rückhalt. Unter mancherlei anderen Kostbarkeiten in Schloss und Hofkapelle durfte ich auch ein kleines, erst vor geringer Zeit (von Herrn Zarco del Valle bestimmtes) Bild sehen, auf dem die Hand des Velasquez, von ihm selbst, wie die touche unweigerlich beweist, gemalt ist. Eine schöne höfische Hand. Man kennt sie aus den Meninas. Elegant und sicher, aber nicht ausgearbeitet. Die Hand des Hofmalers, der sich rühmen durfte, nie für schnödes Geld gemalt und immer einen Diener gehabt zu haben. Dann sah ich ausser vielen Miniaturen, Werken von Murillo auch — im Garde-Meuble unter Waschbecken, Kleiderständern, Leuchtern, Feuerkesseln — zwölf Pastelle von Tiepolo. Man weiss, sie sind da, aber niemand kümmert sich weiter um sie. Dabei sind es hübsche, liebens-



Madrid: Prado

DER ZWERG VALLECAS.

würdig gemalte spanische Typen, Soldaten, Früchteträgerinnen. Man sieht das Kostüm der Zeit, die Gebärden des Volkes. Aber alles ist ohne Schärfe, ohne Härte gesehen, ja nicht einmal das Pittoreske ist stark herausgearbeitet. Weich und angenehm treten die Frauen in ihren Spitzenschleiern, die Gitarresänger auf, und Tiepolo freut sich mit ihnen, ein italienischer Geist des 18. Jahrhunderts, der so wenig wie seine witzigeren und schärferen französischen Zeitgenossen das Volk beachtete oder gar verstand.

* * *

Spanische Eindrücke also erhält man hier nicht. Man befindet sich im Umkreise langweilig internationaler Zeremonie. Höchstens die maurische Ornamentik eines Telephonapparates, an dem ich im Schloss vorbeikam, erinnert an die Vergangenheit des Landes. In zwei Sammlungen aber, die in der nächsten Nähe des Palastes sind, spürt man spanischen Stil. Im Marstall, den Caballerizas, und in der Waffensammlung, der Armeria. Von ernsthaften Beamten wird man an prachtvollen Tieren vorbeigeführt, schwarzen und weissen, rein spanischen und rein englischen, und der Kenner mag manche Freude haben.

Wer von Pferdezucht nicht viel Subtiles weiss, wird nur die Formen, den Reichtum bewundern können und schliesslich in einem Saal neugierig die Staats- und Festkarossen ansehen, die aus alter und neuer Zeit die Königspose veranschaulichen. Wer aber nicht ins Anekdotische hineingeraten will, wird zugestehen müssen, dass der unmittelbare Anblick hier nicht viel anderes sagt als in den Marställen von Wien oder Rom. Reicher an Stimmung ist die Armeria, wo die Trophäen aus kriegerischer Heldenzeit, Schiffslaternen und Fahnen, Lanzen und Dolche bewahrt sind. An manchem edlen Stück freut man sich und die Rüstungen, die einem aus den Malereien bekannt sind, schillern hier in vielerlei gebrochenen und ungebrochenen Farben. Ein paar kleine Harnische erinnern daran, wie sehr Spanien das Land der jugendlichen Infanten in alter und neuer Zeit war.

* * *

Wer aber zum wirklichen Gefühl der alten spanischen Art kommen will, der muss aus Madrid weg in die königlichen Schlösser reisen. In Aranjuez sind die schönen Tage vorbei. Das Schloss ist elegant, die Gärten manchmal schön, die kleine Stadt



Madrid: Prado

DON ANTONIO EL INGLES.

heiterer, als man es in der Gegend sonst gewohnt ist. Aber das Schloss selbst, im Renaissancestil natürlich, gibt nicht den Ton, den man sucht. Den Ton, der aus der spanischen Historie einem vertraut ist, das Ernste, Steife, Gewichtige und Ängstliche, die Stimmung, die wir mit der Gestalt König Philipp II. verbinden. Die kommt erst über Einen, wenn man die anderthalb Stunden Eisenbahnfahrt nach dem Escorial gemacht hat. Hier ist man nun eigentlich nicht mehr in Madrid, aber das Schloss gibt so sehr das Gefühl der nordspanischen Architektur, scheint so sehr der letzte Repräsentant dessen zu sein, was man sich unter der Kultur von Madrid denkt, dass ein paar Worte darüber hier gesagt sein müssen. Denn nimmt man die unvergesslichen Stunden im Pradomuseum aus, so bleibt der Escorial, der nicht in Madrid zu sehen ist, der stärkste Eindruck von Madrid.

Man muss eine lange und sonnige Strasse in kahler und kalter Natur auf einen Berg hinaufklimmen, um zu San Lorenzo del Escorial zu kommen. Ein kleines Dorf, oder genauer zwei kleine Dörfer, liegen rechts und links, verkommen, arm, bedeutungslos. Plötzlich sieht man das grosse Schloss, das zugleich das grosse

Kloster ist, und mit seinem rauhen Granitbau aus dem Felsen gewachsen zu sein scheint. Man kann sich kaum denken, dass es nicht von jeher dagewesen sei, so sehr ist es verwachsen mit dem Boden, auf dem es steht, mit der dünnen Luft, die es umgibt, und dem klaren, herben Horizont, von dem es sich hebt. Der Eindruck, den man bekommt, ist nicht der einer architektonischen Leistung, eines Kunstwerkes, sondern sozusagen der eines Naturproduktes. Das kommt gewiss nicht allein von dem Baumaterial, diesem Granit, der ja auch das Gebirge hier bildet, sondern auch aus der ganz unkünstlerischen Anlage und Durchbildung des Palastes. Von einer rhythmischen Gliederung, einer einfallsreichen Ornamentik oder ähnlichem kann keine Rede sein. Der Escorial ist ein grosses, unermesslich gross wirkendes Viereck von Steinquadern, in dessen Mauern Fensterlöcher geschlagen sind und über dessen Stockwerken sich Kuppeln erheben. Eine schwere Wirkung ist alles, was angestrebt ist.

Man sagt, dass Philipp II. selbst für die Ausgestaltung dieses Bauwerkes verantwortlich gewesen sei. Das stimmt gut zu allem, was man dort sieht. Seine harte, Geistigem und Kirchlichem allein zugewendete Natur konnte



Madrid: Prado

DON BALTHASAR CHARLES, SOHN PHILIPPS IV.

kein Verlangen nach irgend welcher spielerischen Leichtigkeit haben. Und alles, was an Kunst erstrebt wurde, ist nichts als Nachahmung italienischer Grösse, die für diesen Mann das unerschütterliche Mass aller Dinge war. Die Kirche und das Kloster im Escorial danken der Tradition nach ihre Entstehung einem Gelübde Philipp II., der für den glücklichen Ausgang der Schlacht von St. Quentin (1557) gelobt hatte, dem Schutzheiligen dieses Tages, San Lorenzo, einen Dom zu bauen. Aus diesem Gelübde wurde dann die umfängliche Anlage, die mit einer Kirche auch die Grabstätte der spanischen Herrscher, ein grosses Kloster und schliesslich die Residenz des Monarchen selbst verband. Der Name Escorial hat keine tiefe Bedeutung. Er stammt von den Schlackenresten, die in dieser Gegend von den Bergwerken vergangener Zeiten übriggeblieben waren. Mit der römischen Kurie, wie man in leichtfertiger Etymologie glauben könnte, hat er gar nichts zu tun.

Die fachmännischen Erbauer des Escorial sind zwei fähige Architekten italienischer Schule, Juan Batista de Toledo und als dieser gestorben war, Juan de Herrera. Im Jahre 1584 ist der Gesamtbau vollendet bis auf den Palast, den erst die Nachfolger Philipps II. errichteten; denn für

Philipp II. selbst war nach seinem eigenen Worte eine Zelle in dem grossen Gotteshause genug zur Rast für seinen erschütterten und verängstigten Körper. Der Grundriss des Baues soll, wie die Tradition will, eine religiöse Symbolik in sich tragen: nämlich den Rost veranschaulichen, auf dem der heilige Lorenz sein Märtyrerende fand. Und mit der nötigen Phantasie lässt sich natürlich diese Formation aus dem Grundriss herausfinden, der sonst einfach als ein grosses Viereck erscheint, in dessen Mittelpunkt oder Mittelachse die Kirche gelegt ist. Die Proportionen der einzelnen Bauteile, die übrigens sehr spärlich verwendeten dorischen Säulen sowie das ganze Schema der ernsten und bis auf die Grösse prunklosen Innendekoration weisen auf den Stil der Spätrenaissance hin, ohne dass ein besonderer spanischer Charakter hier zu merken wäre. Der liegt in der Landschaft, strömt aus dem, was Escorial enthält, und den historischen Reminiszenzen, die jeder Schritt dort erweckt. Die Hauptwirkung kommt, wie gesagt, von der Grösse her; um diese zu veranschaulichen, kann man nichts Besseres tun, als aus dem Bädeker ein paar Zeilen abzuschreiben: „Insgesamt gibt es 16 Höfe, 2673 Fenster, von denen 1562 in die Höfe münden, 122 Türen, 86 Stiegenhäuser



Madrid: Prado

MARS.

und 89 Brunnen. Die Gesamtlänge der Korridore beträgt etwa 100 Meilen."

Man steht vor der grossen Fassade und schreitet durch ein mächtiges Tor in einen verlassenen Hof. Vor einem stehen dann aus Granitblöcken gehauen Kolossalfiguren altjüdischer Könige. Wiederum wirkt der Stein. Nun kommt man durch ein kleines, halb verschlagenes Tor an der Seite in die Kirche. Der Eindruck der Grösse, der Verlassenheit, der menschlichen Geringfügigkeit ist in diesem Raume bezwingend. In dem leeren Schiff sieht man vor allem vier mächtige Pfeiler, dann, wie die starke Sonne Licht von den polierten leeren Wänden reflektiert, auf dem Marmorboden ein paar schwarze Punkte wie Fliegen, die über Gemäuer kriechen, das sind betende Frauen. Und dann glimmert und flirrt künstliches gelbes Licht auf, die Orgel tönt, und wie in weiter Ferne sieht man am Hochaltar ein paar Geistliche, die in weissen und roten Gewändern mit goldenen Geräten die Messe zelebrieren. Und mit scheuen Schritten geht man durch den grossen Raum, der leer ist, arm an Bildern, und in dem sich das menschliche Bewusstsein, eine Weile wenigstens, verliert.

Man erinnert sich dann, dass diese grosse Kirche kein originales Werk ist, sondern eine

bewusste und schematische Nachahmung der Peterskirche, dass die Bauformen dort reicher und lebendiger ausgedrückt worden sind, und dass der Eindruck der Leere seine Ursache in der mangelnden Innendekoration, den dürftigen Fresken, und dem Fehlen eindrucksvoller Altarbilder hat. Trotzdem, die erste Stimmung bleibt unvergesslich. Sie kann auch durch nichts übertönt werden, was Escorial sonst noch zu bieten hat. Nicht durch die schöne Galerie, die in der Sala Capitularia zurückgeblieben ist und von der Stück für Stück wohl auch bald in die Museen von Madrid wandern wird. Noch gewinnt man jetzt dort einen Eindruck von Navarrete, dem besten Künstler der Zeit Philipp II., einem Schüler Tizians und der Venetianer. Venetianische Art findet man ja hier wie überall, wo die spanischen Monarchen sich um die Malerei bekümmert haben. Einige Gemälde von Tizian sind zu bewundern und ein prachtvolles Bild von Tintoretto, die Fusswaschung, aber sehr modern, nur ein Vorwand, um Venedig und Blicke in die Kanäle malen zu können. Man ist auch weiter nicht erschüttert, wenn man die Chorstühle mit guter Schnitzerei von Herrera ansieht und schliesslich den Christus von Benvenuto Cellini, der lange verschollen war und von dem noch Goethe nicht

VELASQUEZ.



Madrid: Prado

DIE SCHMIEDE DES VULCAN.

bestimmt wusste, ob er im Escorial ist. Er hängt in einem kleinen Seitengange oben neben dem Chor, und die frommen Mönche haben ein Tuch um seinen Leib gebreitet, weil den Cellini ohne jede fromme Rücksicht auf keusche Augen gebildet hat. Im übrigen kein sehr grosses Kunstwerk, schwächer als sein Ruhm, und in dem Lande tief und inbrünstig gefühlter religiöser Bildwerke, dem Bezirke Canos und Montañez', noch weniger wirksam, als er vielleicht in irgendeinem italienischen Barockmuseum wäre.

Man steigt dann hinab ins Pantheon, wo die verstorbenen Könige und Königssöhne liegen. Im Hauptsaal die Herrscher und ihre Frauen, wenn ihnen das Glück männlicher Nachkommenschaft vergönnt war. Sind sie kinderlos geblieben, so müssen sie mit den Fürsten zweiter Klasse in einem Nebensaal ruhen, und man spürt bei solcher Teilung die naive und rücksichtslose, orientalische Wertung der Frau. Prunkvoll, reich an Marmor, kalt, doch nicht ohne edle Schönheit, sind diese beiden Gruftsäle, die Freude der Touristen, denen die Quantität imponiert. Vom Tod spürt man hier wenig und doch liegt Philipp II. hier begraben, der Mann auf dem Thron, der sich vor dem Tod so unsäglich gefürchtet hat. Seine Gestalt steht leibhaftig vor

einem, wenn man dann in die paar kleinen Zimmer hinübergeht, in denen er gewohnt und geherrscht hat, wo sein Betschemel steht und ein paar wurmstichige Reliquien. Eine Tür öffnet sich und man sieht den Gang, durch den er zur Kirche eilte, in den Chor hinauf, wo er unter den Klosterherren betete, und man sieht die wunderbare Szene seines Sterbens, wie er sich immer näher zum Hochaltar tragen liess, als das Leben aus seinen Adern floss, und wie er schliesslich fast in der Kirche selbst den letzten dünnen Seufzer tat. An dieser Stelle, wo kein Marmor und keines Renaissancekünstlers Pracht zu sehen ist, spürt man Spanien.

Dann noch, wenn man durch die Klostergänge geht, in der einsamen Bibliothek sitzt, von einer alten längst nicht mehr geöffneten Kirche im Hof mehr Freude hat als an der grossen Kuppel und schliesslich vor dem Brunnen der Evangelisten, einem Renaissancebau, wie man ihn vielleicht auch in Italien findet, der aber hier durch die merkwürdige Farbe der grünen Vegetation, des fliessenden Wassers, durch den schiefrigen Glanz des Granits eine sonderbare Stimmung bekommen hat.

Der königliche Palast ist, wie gesagt, später errichtet worden, er zeigt den Glanz höfischer



ESCORIAL BEI MADRID.

Art des 17. und 18. Jahrhunderts, und ein paar Gobelins von Goya, die man aber auch änderwärts wiederfindet, sind seine einzige künstlerische Auszeichnung. Was vom Escorial merkwürdig und ewig ist, das haben nicht Künstler geschaffen, sondern die zaghafte und zum Grossen und Weiten strebende Seele eines mächtigen und innerlich kleinen Mannes.

* * *

Wenn man einige Wochen in einer fremden Stadt gewesen ist, ihre Seele manchmal gespürt hat und dann durch andere Länder gezogen ist und sich nun später wieder besinnen will, was das Grosse und Wesentliche dieser Stadt war, d. h. was einem im Augenblicke des Sehens sonderbar und bewegend vorgekommen ist, so wird man sonderlich beklommen. Auch die Zettel, auf denen man hier und da einen Eindruck festhalten wollte, helfen nichts, und man wird sich klar, dass man nur sehr wenig mitnimmt, als wahrhaftigen Besitz der Welt. So schrumpfen die Länder ein, die verzweigten Strassen der Städte, die Gesichter der Menschen, die Kirchen und die Tanzsäle, — das alles gibt nur ein chaotisches Bild ab und an die Stelle einer äusserlichen und schematischen Wahrheit, die genaue

Aufzeichnungen geben könnten, tritt etwas besseres: nämlich das starke Gefühl der ganz wenigen Wirklichkeiten, die man an einem Orte erlebt hat und die den Geruch dieses Ortes wiedergeben, weil man sie eben nur da hatte erleben können. Da ich mich also in diesem kleinen Buche weder um Ethnologisches noch um eine Geschichte spanischer Architektur oder Malerei irgendwie bemühe, so muss es genug sein, wenn ich sage, dass mir heute, wo doch erst wenige Monate vergangen sind, von dieser lebendigen und vielfältigen Stadt Madrid nicht viel anderes übrig geblieben ist als ein paar nächtliche Gänge durch kleine Strassen, vorbeihuschende Frauen in schwarzen Schleiern, einige Viertelstunden in einem rauchigen schmutzigen Volkstheater, wo Andalusierinnen mit dem ganzen Einsatz ihrer Sinnlichkeit getanzt haben, und die Stunden im Prado-Museum. Wenn ich am Vormittag zwei Stunden da war und dann den ganzen übrigen Tag in Palästen oder Kirchen, am Ufer des Manzanares oder draussen bei den Stierkämpfen die sonderbarsten Dinge, Ergüsse einer fremden Rasse, gesehen und gespürt hatte, so schien mir doch schon am selben Abend und viel mehr noch jetzt das Erlebnis des ganzen Tages in den paar Vormittagsstunden gelegen zu sein.

Man geht die Carrera San Jeronimo hinunter, die Strassen werden leerer und dann dehnen sich rechts und links die breiten, weiten Anlagen des Prado, Alleen nach der Art der grossen Boulevards, mehr noch an die Wiener Ringstrasse erinnernd. Hier fahren Wagen, Pferde und Maultiere gehen ihren Weg, Kinder werden hier in die freie Luft geführt, und viele Bettler treten einem in den Weg. Gegenüber liegt dann das rote niedrige Haus, das die Bildergalerie beherbergt. Ein akademischer Bau, am Ende des 18. Jahrhunderts begonnen und in den ersten Jahrzehnten des 19. nach einigen Unterbrechungen vollendet. Es ist ursprünglich nicht für bildende Kunst bestimmt gewesen, und das macht heute vielleicht einen Reiz mehr aus, denn so fehlt der falsche Prunkrahmen, der künstliche Erhabenheitsstil, der einen an so vielen grossstädtischen Museen ärgert. In unmittelbarer Umgebung des Pradomuseums stehen noch etliche offizielle Häuser, alle in derselben langweiligen Art gebaut, die Formen das einemal der Spätrenaissance, das anderemal dem leeren Griechentum der Epigonen entlehnt. Doch sieht man sich das alles nicht lange an, denn man eilt in das Haus selbst. Hier ist es ruhig, es kommen noch sehr wenige Fremde her, die alten Diener

sitzen in den Ecken und frühstücken zu allen Stunden. Ein merkwürdiger Geruch von Öl und elenden Gewürzen streicht durch die Säle, und wenn man erst das zweitemal da ist und vor einem Bilde ein paar Minuten geweilt hat, dann ist man ein guter Bekannter und Freund des Museums und seiner Wächter, bekommt einen kleinen Stuhl, den man bald dahin, bald dorthin stellen kann, und tritt in ein intimes Verhältnis zu den grossen Werken, die keine strengen Gesetze und Verordnungen von dem Beschauer trennen.

Keinerlei Stuckphantasien, keine symbolischen Deckengemälde, gar keine Innendekoration, — das ist das schönste an der Pradoarchitektur. Die wunderbaren Bilder hängen an den Wänden einiger Säle, es sind nicht mehr als acht oder neun Räume. Zuerst kommt man in einen langen Saal, in dem rechts und links der Reihe nach Spanier und Italiener hängen, aus verschiedenen Jahrhunderten. Immer die Werke eines Künstlers ganz einfach neben einander gehängt. Ist man dann in der Mitte, so kündigt sich die Nähe des Velasquez an durch einige nicht ganz sichere Malereien, die ihm zugeschrieben werden oder zum Teile von seiner Hand sind. Und links öffnet sich dann der Saal



Madrid: Prado

BILDNIS DES MALERS FRANCISCO BAYEN Y SUBIAS.

des Velasquez, dieses Zimmer, mit dem sich kein Raum der bewohnten Erde messen kann. Das ist das Pradomuseum, das ist schliesslich auch Madrid, wenn man auch nicht vergessen darf, dass die Galerie noch weiter geht und ganz erlesene Schätze birgt. Vor allem einen grossen Saal mit Werken von Murillo, andere, die Ribera und Goya dienen, und schliesslich die prachtvolle Sammlung von Venezianern; dann die Werke des Rubens, eine elegante Galerie von van Dycks und eine prachtvolle Auswahl von Niederländern, Snyders, Wouwerman, Brueghel, schliesslich sogar Franzosen; kurz, zählt man erst die Werke zusammen und ist aus der ersten Erregtheit heraus, dann findet man, dass auch ausser Velasquez und den frühen Spaniern, die natürlich schön vertreten sind, eine Galerie übrig bleibt von einer Qualität, die sich gut mit der Berliner Nationalgalerie fast mit dem Pitti messen kann. Aber dass vergisst man jeden Tag wieder von neuem und sitzt dann immer wieder in dem Zimmer des Velasquez.

Ich finde also, es hätte gar keinen Sinn, nun jedes einzelne Bild aufzuzählen, das von einem Italiener oder einem Vlämen da ist, selbst wenn es so grosse und unvergessliche Werke sind wie der Kardinal von Raffael, um nur ein Beispiel

zu geben. Denn das Gedächtnis nimmt zwar dieses Bild auf, die Sinne haben ihre Freude dran, aber die Vorstellung, die man vom Prado selbst hat, ist nicht an das künstlerische Schöpfen irgendeines einzelnen fremdländischen Künstlers gebunden, sondern nur an die Gestalten von drei grossen Malern, die nicht nur dort zu sehen sind, sondern deren Entwicklungen aufs innigste mit der spanischen Kultur und der Stadt Madrid verknüpft sind. Diese drei Männer sind Tizian, der als der representative man venezianischer Kunst erscheint, Velasquez, der sicherer und naiver als alle Dokumente das Bild seiner Zeit gibt, und Goya, der erste Nervenmaler, der erste Impressionist, der letzte Grande und der Unruhe unserer Zeit am nächsten.

Der Einfluss der venezianischen Künstler auf die spanische Malerei ist ungemein stark gewesen. Es ist nicht der erste Einfluss, nicht die Quelle der spanischen Malerei — die ist in vlämischen Bildern und vlämischer Handwerksart zu finden; aber die Einwirkung der italienischen künstlerischen Kultur hat, als sie einmal begonnen hatte, durch viele Jahrhunderte nicht mehr ausgesetzt, und keine starke Natur, die in Umbrien oder Venezien auftrat, hat es versäumt, eine Marke im fremden Lande zurückzulassen. Die

Könige liessen sich ihre schmeichlerischen Bildnismaler aus Italien kommen, die Denkmäler wurden in Italien in Auftrag gegeben, die Baumeister von dort bezogen. Ebenso fuhren die jungen Leute, die etwas lernen wollten, ins italische Land, blieben oft dort und vergassen die Heimat oder kamen zurück und glänzten durch das Erlernte, statt ihre Natur spielen zu lassen. Unzählige Kupferstiche und gezeichnete Kopien verpflanzten die Formen der anderen Halbinsel auf das spanische Land, und eine lange schwere Entwicklung musste durch einige ungestüme Persönlichkeiten gefördert werden, damit man sich in der Malerei sowohl wie in der Plastik von der Fremdsprache befreite. Das alles spürt man, ob man nun im Norden Spaniens, in Valladolid z. B. die frühen Holzfiguren des Berruguete betrachtet oder im Pradomuseum durch den Saal der ersten spanischen Maler geht. Die Gestalt des Michelangelo erdrückte die Formenwelt und selbst so wüste Naturen wie die des Herrera erinnern vor allem an die Leiber des Buonarotti. Aber auch die Schule des Raffael, ja sogar die des wackeren Vasari findet man in einer grossen Zahl von Werken auf das treueste befolgt. Und das Lehrbuch des Pacheco, des Lehrers und Stiefvaters des Velasquez, ist ein

Kodex, strenge abgeleitet aus den Werken Italiens. Das darf niemanden wundern, da man doch nur diese Schöpfungen als unangefochtenes Mass aller Dinge vor Augen hatte, wenn man durch die Schlösser des Königs ging oder durch die Kirchen und Klöster. Und als Velasquez, den wir uns als einen ganz eigenen und in der Technik unabhängigen zu sehen gewöhnt haben, den Murillo von seiner langweiligen und dumpfen Technik erlösen wollte, führte er den jungen Mann, der aus Sevilla kam, in Madrid zu den Werken des Tizian, um ihn an diesen den Glanz der Luft, die Helligkeit des Tages und die freie Art, Figuren in den Raum zu setzen, lernen zu lassen. Eine grosse Zahl der italienischen Gemälde des Pradomuseums sind denn auch von Velasquez selber gekauft, aus Venedig mitgebracht worden oder auf seinen Rat hin erworben. Sie stammen aus den Schlössern, für die Velasquez zu sorgen hatte, nicht weil er als Maler ein grosser Sachverständiger war, sondern weil es zu seinen Pflichten als Hofmarschall gehörte. Und an die merkwürdige Schrift Memoria, die er verfasst hat, mag man manchesmal denken, wenn man die italienischen Schätze des Pradomuseums betrachtet, und man kann sich dann nicht eindringlich genug klar machen, wieviel

Veronese, Raffael, Tintoretto neben andern für jene Zeit und ihr Kunstempfinden bedeutet haben. Deshalb kann man auch hier, weit weg von den Städten ihrer Entstehung, die Art des Tizian, des Rubens, des van Dyck und manches andern sehr schön erfassen. Sie alle sind in ihren Bildnissen prachtvoll vertreten und haben als Frauenmaler hier den besten Raum, weil die spanische Frau selbst von spanischen Künstlern erst spät gemalt wird. Sogar die Hofbilder des Coello, des Velasquez geben ja mehr das Kostüm, die Würde der Stellung als persönlichen Reiz, feminine Anmut einer Frau. Als Murillo die Andalusierin als Heilige in den religiösen Bereich der Malerei einführt, ist schon durch diese fromme Grenze gezeigt, dass nicht der besondere körperliche Reiz, Linie und Form der Frau verherrlicht werden soll, sondern ihre psychischen ekstatischen Möglichkeiten. Diese Ausschaltung des scharmantesten und tiefsten künstlerischen Vorwandes, die bis zu Goya währt, mag in der Lebensführung des Landes durch zwei Motive vorzüglich veranlasst worden sein. Durch die orientalische Haltung der Frau, die im Hause, hinter schönen Gittern bleibt, wie man es in Sevilla noch jetzt spürt, trotz Tänzerinnen, trotz dem fröhlichen Temperament der sonnigen Rasse, und durch

die Strenge des spanischen Hof- und Gesellschafts-Zeremoniells. Die Geschichte des Kostüms weist so gut dahin, wie manches Anekdötchen; keine Trachtenentwicklung zeigt so sehr den Hang, die Körperlinie zu verhüllen, jede persönliche Schönheit unsichtbar zu machen und zu unterdrücken wie die spanische. Und nun noch ein Geschichtchen (natürlich aus Justi abgeschrieben): Als die Königin Marianne in Spanien einzog, ein Kind, überbrachte eine Zunftdeputation als Huldigungsgeschenk seidene Strümpfe. Der Majordomus schleuderte sie aber dem Überbringer ins Gesicht mit den Worten: „Ihr müsst wissen, dass Königinnen keine Beine haben.“ Worauf Marianne, die kindliche Königin, bitterlich zu weinen begann, da sie fürchtete, in Madrid werde man ihr die Beinchen abschneiden ...

Bei solcher Stimmung darf man sich nicht wundern, dass Künstler, die in solchem Vorstellungskreis erwuchsen, aus dieser Rasse ihr Talent geschöpft hatten, keine Frauenmaler wurden, es keine spanischen Akte gibt, keine prangende Sinnenlust. Dazu kommt, dass die Höhe nationaler Kunst ja erst ins Jahrhundert nach der gereiften Renaissance fiel. Je weniger aber Sevillaner und Madrider die schönen Frauen ihres Herzens in sinnlich heisser und erregter Kunst

darstellen, desto mehr freut man sich mit dem Rubensschen Fleisch, mit seinen Farben, seinem Reichtum der Anschauung an Menschen und Gerät, versenkte sich in den Traumdämmer des Tizian, in diese weiten Gemälde, die volle Weiblichkeiten in unermesslich reiche Landschaften setzte.

Derlei, den prangenden und sicheren Ton eines sinnlichen Lebens ahmten die Künstler nicht nach, deren Schaffenskraft von italienischen Vorstellungen befruchtet war. Sie sahen mehr den religiösen Gehalt, die Kompositionsweise, die Farbenskala. Selbst Männer wie Roelas und Herrera, dann wie Alonso Cano, deren eigenes Dasein eine Kette ungestümer Abenteuer war, sind niemals die Darsteller einer weiblich erregten Welt gewesen. Ihre Kraft floss weit mehr in ihr Leben, die Art ihres Schöpfens als in die Schöpfung selbst. Deshalb hat im Pradomuseum nur der Wissende, der sich an den Linien der Entwicklung freut, einen starken Eindruck von den Malereien der spanischen Maler des 15. und 16. Jahrhunderts. Die Werke der Männer selbst beschenken nicht mit unmittelbaren Eindrücken. Und unser Formgefühl wehrt sich auf das heftigste gegen Malereien, die entweder schwächliche Umbildungen bekannter Vorbilder sind oder

forcierte Kraftproben, wie die vielen Bilder des Greco.

Im Jahre 1457 liess sich ein merkwürdiger Mann, der den Namen Domenico Theotokopuli führte, in Toledo nieder und war aus Italien gekommen. Ein Grieche von Geburt also, der sagte, dass ihn Tizian selbst die Kunst, Palette und Pinsel zu halten, gelehrt habe und der nun aus der zweiten Heimat weg in den Bereich der spanischen Kirche kam, um dort seine Malereien dem Gefühl einer dritten Kultur anzupassen. Er nennt sich den Schüler des Tizian, und hat in der Tat die weichen und reichen Farben und Flächen dieser Schule. Man schätzt ihn sehr und kennt ihn bald unter dem Namen des Greco. Philipp II. lässt ihn kommen und vertraut ihm grosse Malereien für die Ausschmückung des Escorial an, und viele Kirchen wiesen Altarbilder von seiner Hand auf. Als er aber auf der Höhe seines Schaffens schien, springt seine Natur plötzlich um, seine Farben werden anders, seine Linien masslos verzerrt, und in einer heftigen und erregten Art malt er durch einige Jahrzehnte grosse Malereien religiösen und historischen Inhalts, unzählige Bildnisse, während die Kunstkenner in Staunen über diese seltsame Wandlung sind und die Freunde der beruhigten

FRANCISCO GOYA.



Madrid: Prado

JOSEFA BAYEN.

italienischen Malerei ihn einen Narren, später einen Wahnsinnigen nennen. Jahrzehntelang aber merkt man vom Wahnsinn in seiner Lebensführung nichts, nur die Art seiner Koloristik, der grünliche, man könnte sagen: gallige Ton, die unruhigen Linien der verknäulten Leiber geben einen Anlass, um ihn wahnsinnig zu nennen. Selbst Philipp II. refusiert die Bilder, die er ihm in Auftrag gegeben hat, und viele Jahrhunderte lang führt man die neue Manier des Greco — und für die Nachwelt ist es seine einzig interessante gewesen — auf seine Geisteskrankheit zurück. Es mag ja auch sein, dass er, wie man sagt, seine Persönlichkeit verloren hat, es mag dieser Wechsel der schöpferischen Begabung wirklich ein physiologisches Phänomen gewesen sein. Immerhin ist der zweite Stil des Greco ein so starker und persönlicher gewesen, dass er die italienischen Qualitäten seiner früheren Werke um ein Gewaltiges überragt. Schön für unser Gefühl sind die korkzieherartigen Gestalten, die spitzen Köpfe, die wüsten und doch flachen Verschlingungen menschlischer Leiber, die man auf seinen Bildern sieht, ebensowenig wie sein giftiger Ton, die ölige Art des Auftrages und die psychische Verzerrung ins Düstere, die das Hauptmerkmal seiner

Bildnisse abgibt. Auf die spanische Malerei hat Greco nur einen lokalen und auch zeitlich sehr begrenzten Einfluss genommen; er ist schon in jene Zeit hineingewachsen, in der in Sevilla die grosse Malerschule im Keimen war. Von diesen Anfängen nun sieht man im Pradomuseum nicht viel. Erst als die Sevillaner Kunst ihren grössten Mann hervorgebracht hatte, tritt er in den Kreis der Madrider Kultur ein. Immerhin sieht man ein paar Bilder von Herrera, Pacheco und Roelas und bekommt eine Vorstellung von Ribalta und seinem grossen Schüler Ribera. Ribera wendet sich von der Manier seines Lehrers, der in Raffael den grössten Meister gesehen hat, ab und man nennt, um seine Art in eine klare Beziehung zur italienischen Malerei zu geben, den Namen Caravaggio. Im Prado gehört ihm ein ganzer Saal, in dem man die Grenzen seiner Natur schön sehen kann und auch lernt, ihn weit höher einzuschätzen, als dies nach den Exempeln in den ausländischen Galerien geschieht. Er ist nach dem Urteile seiner Zeit der schroffste Naturalist. Und seine Bilder bleiben bis spät in unser Jahrhundert als schreckliche Beispiele, wohin ein zügelloser Renaissancemaler, wenn er sich von den Gesetzen entfernt, geraten kann. In Passavants Geschichte der christlichen Kunst

in Spanien heisst es von ihm, dass er zur gemeinsten Naturwahrheit herabgesunken ist. In der Tat, er ist das, was auch wir einen Naturalisten nennen würden, aber natürlich nur in seiner Art des Sehens, des psychischen Erfassens, in seiner Stoffwahl, nicht aber in seinen Farben, deren Stil dunkel, vom clair obscur beherrscht ist. Er muss eine reiche Natur gehabt haben, denn seine vielen Darstellungen aus der christlichen und heidnischen Legende reichen von den wütenden Malereien, die den verschiedenen Ausdrücken und Stoffen des körperlichen Leidens gewidmet sind, bis zu Bemühungen, einen sanften und dennoch seelisch gesteigerten Frauentypus zu finden, und manchmal liegt ihm daran, unter dem Mantel einer religiösen Vorstellung sein Ideal einer gut gepflegten und vornehmen Frau zu zeigen, und dann kümmert ihn der Naturalismus sehr wenig, was man gut an dem Bilde der Magdalena sehen kann, die gerade so aussieht wie eine italienische Salondame, die sich mit einem schönen roten Stoff drapiert hat und ihr zerrissenes Kleid ganz wie ein schön dekolletiertes Kostüm trägt. Solche Einfälle sind aber bei Ribera selten. Seinem Herzen liegt Prometheus und Ixion nahe, und wenn er den verwundeten Christus malt, so zeigt er seine Wun-

den auf das brutalste, ist ihm das Physische dieses Vorganges weit wichtiger als das religiöse Symbol. In der plastischen Macht der Lichtwirkung aber sind seine Bilder sehr gross. Die Porträts, die er gemalt hat und von denen eine sehr grosse Sammlung zu sehen ist, lassen die Kunst des Individualisierens vermissen; man sieht immer nur einen Bart, merkwürdig gemalte Augen und eine Hand, auch die Komposition ist typisch. Ribera ist in Spanien geboren, 1588, aber er verliess seine Heimat, siedelte sich in Italien an, und nur seine Bilder, nicht seine Persönlichkeit, befruchteten die weitere spanische Malerei. Der Name Spagnoletto ist ihm aber geblieben, und trotz aller Anlehnung an die italienische Tradition ist ihm, wie er zeigt, der Ton seiner persönlichen und heimatlichen Kultur so eigen geblieben, dass er nie zur italienischen Kunst gerechnet wurde.

Wie man sich in Sevilla am Anfange des 17. Jahrhunderts schöne Malereien dachte, darüber hat man vollen Aufschluss aus dem grossen Buch über Malerei, das Francesco Pacheco geschrieben hat. Seine Gesetze sind die des Raffael, fast die des Lionardo, und mehr als durch seine eigenen Malereien hat dieser Künstler durch zwei grosse Schüler der Nachwelt seinen Namen

eingeprägt. Diese beiden Schüler sind Alonso Cano und Diego Velasquez. In Sevilla lernten die beiden die Technik des Zeichnens und Malens, und aus Sevilla kam auch Herrera, den die spanische Kunstgeschichte oberflächlich und ungerecht den ersten Meister eines nationalen Stiles nennt. Die Bilder, die man von ihm sieht, zeigen zwar die Bemühung, von der italienischen Sprache loszukommen, aber sie weisen auch auf einen anderen Meister hin, nämlich auf Roelas, der als erster die schönen Formen der Raffaelschüler beiseite liess und in einer eigenmächtigen Art Licht und Schatten verwendete und sein Temperament spielen liess. Herrera aber erschien deshalb seiner Zeit der erste, weil er von unbändiger Gemütsart war, sich keinerlei Fesseln gefallen liess und auf grossen Stücken Leinwand und in der Freskomalerei auf grossen Mauerflächen gewalttätig und rücksichtslos seinen Pinsel spazieren führte. Man erzählt, dass er mit Stöcken und Holzscheiten die Grundierfarbe auf seine Leinwand auftrug, dass seine Magd das mit dem Besen tun musste, wenn gerade kein Schüler bei der Hand war, und dass er dann auf dem noch feuchten Grund leicht und grosszügig seine Gesichte hinmalte. Er war ein brutaler Mensch, und seine Figur hat sich der Zeit

gut eingeprägt, sein Menschliches seinem Künstlerruhm geholfen. Er führte zu Hause ein Schrekkensregiment, Sohn und Tochter gingen ihm durch, er selbst wurde beim Falschmünzen ertappt, musste flüchten, wurde aber vom Könige wegen seiner künstlerischen Fähigkeiten begnadigt. Er hat mit offenen Augen in die Wirklichkeit, die ihn umgab, geblickt und angefangen, Religiöses so zu malen, als hätte es sich auf der Strasse vor ihm ereignet. Deshalb ist er auch der „Erfinder“ der Bodegoncillos, jener realistischen Darstellungen von Genreszenen, die das Spanien des 17. Jahrhunderts bei seinen häuslichen Verrichtungen zeigt. Im Prado erinnert man sich an all das nur mühsam, da man hier von ihm nur ein paar sehr grosse und bewegte Kirchenbilder sieht, die lediglich eine Eigenschaft von ihm sehen lassen, nämlich die Wut des Malers, der auf grossen Flächen immer wieder eine neue Bewegung und einen neuen koloristischen Reiz ausdrücken will.

Auch Alonso Cano ist im Pradomuseum nicht so vertreten, dass man die Stärke seiner Persönlichkeit zu fühlen bekäme. Als Mensch ist auch er nach dem, was man weiss, viel bedeutender, als die Heiligen- und Christusbilder im Museum mitteilen. Er führt ein zügelloses

Renaissanceleben, ist der spanische Benvenuto Cellini. Er mordet, hat Raufhändel, muss aus der einen Stadt in die andere flüchten, kommt in den Verdacht, seine Frau ermordet zu haben, wird gefoltert und kann schliesslich nur im Schutze der Kathedrale von Granada, deren Pfründner er wird, äussere Ruhe finden. Er gilt seiner Zeit sehr viel, ist Architekt, Bildhauer und Maler, und für die Holzschnitzerei ist sein Name noch heute das typische Kennwort für alle Werke, denen man einen grossen Wert beilegt. Seine Bilder sind das schwächste, was er geschaffen hat, in ihnen sieht man deshalb auch am deutlichsten, wie sehr er von fremden Werken innerlich abhängig war und dass ihm Einfälle nicht oft zugeflogen sind. Noch während er lebt, wird ihm vorgeworfen, dass er skrupellos Gruppierung und Komposition, Idee und sogar Farbenschema von andern entlehnt, und er gibt das auch zu. Seine Grösse, soweit er gross als Schöpfer war, liegt im Verarbeiten, in der Beherrschung der Form, nicht in der Fantasie. Im Prado erscheint er nur als ein flüchtiger Gast, seine grossen Werke sieht man in der Academia, in Granada und Sevilla, und dort rückt einem auch die Gestalt viel näher als im harten, steinigen Norden. Auch Zurbaran, der der grösste

Maler Spaniens vor Velasquez gewesen ist, kommt als Persönlichkeit im Prado nicht heraus. Man sieht ein paar sanfte, lichtbraune Malereien von ihm, bewundert auch an diesen Beispielen die Innerlichkeit des Mannes und seine Freiheit von aller fremden Manier. Aber den Schwung und die Höhe seiner Natur, die immer ins Ekstatische spielt, und die unendlich feine Kunst seiner malerischen Technik, an der sich wohl auch Velasquez gebildet hat, erkennt man erst an einigen Bildern in der Academia, dann natürlich in Sevilla, wo dieser ruhige und weltabgewandte Maler des klösterlichen Friedens als eine unerwartet mächtige Persönlichkeit vor einem steht.

Nun ist man langsam in die Nähe des Velasquez gekommen. Und erlebt erst jetzt das grosse Wunder, dass trotz allen Zusammenhängen, trotz allen Einflüssen, mögen sie nun von Tizian, von Rubens oder von Zurbaran gekommen sein, das Genie des Velasquez doch rein abgegrenzt ohne jedes Band an die Vergangenheit und im tiefsten Sinne auch an die Zukunft gewirkt hat. Man sitzt in dem Saal und bewundert Malerei. Natürlich steht das Bild des Hofes von Madrid vor dem Beschauer auf, denn das ist ja der Inhalt des Schaffens und des Lebens des Velasquez gewesen. Natürlich entsinnt man sich im



Madrid: Akademie

ZWEI LACHENDE WEIBER

ersten Augenblicke mancher Einzelheiten aus dem Dasein dieses Malers, der lieber ein korrekter Hofmann als ein genialer Künstler sein wollte. Aber das alles spielt in dem Empfinden des Betrachters keine Rolle. Man geniesst hier rein mit dem Gesichte, mit den Augen, dem Sinne. Man hat nicht Freude an der Kunst, sondern an der Malerei. Man spürt, wenn man nachdenklich wird, nirgends so den Gegensatz zwischen der Welt des Lionardo und der des Velasquez, als wenn man in ein persönliches Verhältnis zu den Werken des grössten Malers gekommen ist. „Le peintre, le plus peintre qui fut jamais“ hat einmal ein Bewunderer in diesem Saal gesagt, und ein anderer Franzose, Charles Blanc, hat den Velasquez den secrétaire intime de la nature genannt. Beide haben irgendwie dasselbe gespürt, nämlich die naive Art, in der sich Velasquez den unmittelbaren Eindrücken seiner Augen unterwarf, dass er nichts sein wollte als ein Maler, gewiss kein Denker und auch als Bildnismaler kein Deuter, und dass er eben gerade durch diese Unterwürfigkeit Werke gemalt hat, die ganz weit weg sind von dem, was man unter realistischer Malerei versteht. „Veridad, non pintura“, die Wirklichkeit, nicht die Malerei, war das Schlagwort jener Zeit, das scheinbar den

Sinn der Kunst des Velasquez widergibt. Nichts ist aber so weit weg von den kühlen Bildern des Hofmalers als die unbedingte Wirklichkeit. Kühl, vom harten Wind des Lebens niemals angefasst, glückliche Schöpfungen eines innerlich ruhigen Mannes, das sind diese Bilder, für die das andere Schlagwort, das unserer Zeit gehört, l'art pour l'art, viel eher passt. Denn hier ist die grosse Kunst kein Mittel, kein Weg zu einer Erregung des Herzens, zu einer Spannung der Nerven, zur Auflösung einer Ekstase, sondern nichts als eine reife Frucht, die einem glücklichen Mann gewachsen ist. Man hat die wunderbare Freude, das Werk und die Menschlichkeit eines Seligen zu bewundern, der sich niemals in Wünschen und Sehnsucht abgezehrt hat, grosse Schritte nach unerfüllbaren Idealen gemacht, sondern der ein Maler war und nichts wollte als malen und in einem eleganten und abgemessenen Ton am Hofe seine Stellung unter anderen eleganten abgemessenen Menschen behaupten. Er hat kein Künstlerleben geführt, kein reich bewegtes Dasein, aber er hat gemalt. Josef Israels, der grosse holländische Künstler, hat seine Stimmung in diesem Pradosaal prachtvoll herausgebracht, wenn er sagt (ungefähr nur): „Hier spürt man, dass Velasquez eben das ist,

was wir uns als Kinder unter einem Maler vorstellen. Er hat Farben gehabt und einen Pinsel und eine Hand, und dann hat er aufschreiben dürfen, was er gesehen hat, und es ist ihm immer gelungen, die Leinwand mit neuen farbigen Lösungen des schönen Rätsels zu bedecken, das wir die Welt nennen." Und wer sich wundert in seiner Torheit über die Stille und Gleichgültigkeit des Lebens des Velasquez, dass er ein Edelmann sein wollte, auf die Ahnen seiner Mutter einen grösseren Wert legte als auf seine Malereien und die kleinen Posten im Haushalt des Hofes mit ihren zeremoniellen Ehren ihm wichtiger waren als der Ruhm der Welt, wer über die Leere dieses Künstlerdaseins staunt, für den sind ein paar Zeilen aus dem Roman „Dorian Gray" von Oskar Wilde hierher zu schreiben: „Die Künstler, dis persönlich interessant und hinreissend waren, sind immer die schlechten gewesen. Die Guten legen alles in ihre Werke, leben nur in ihren Schöpfungen." Das ist ja sicher keine unbedingte Wahrheit, aber es ist eine Andeutung über die Beziehung zwischen der Persönlichkeit und den Werken des Velasquez, wie sie nicht schärfer gegeben werden kann.

Sieht man sich im Kreise in dem kleinen Saale um, so hat man die Welt, in der Velas-

quez lebte. Den Hof, Philipp IV. Der König selbt ist viele Male gemalt, und Jahr für Jahr hat der Hofmaler diese Züge notieren müssen, für den König selbst, den Ruhm späterer Tage oder für Freunde, andere Königshäuser, gegen die man höflich sein wollte. In allen Kostümen und Masken ist Philipp IV. zu sehen, und während sein Maler immer nur der Freude an der Farbe der Haut und des Kleides, dem sonderbaren Lichte, irgend einem neuen Kompositionsproblem nachzugehen schien, hat er doch unbewusst und unberührt von aller Überlegung ein rundes und nuanciertes Bild seines Königs gegeben. Man sieht den blassen, eigentlich immer jugendlichen Mann, der gegen ein furchtbares Geschick schwächlich ankämpft. Er will sein Amt vollständig ausfüllen, ein wirklicher König sein, die Lasten seiner Stellung tragen und kann nicht. Er regiert, indem er kein Aktenstück unterschreibt, das er nicht gelesen hat, aber sein Lesen bewegt ihn nie dazu, einen Entschluss seiner Minister umzuwerfen, einen anderen zu fassen. Er kümmert sich um alles, aber in der müden Art eines Menschen, der alle Seiten kennen will, bevor er einen Entschluss fassen kann, und dann, bedrängt von dieser Vielfältigkeit, gar keinen fasst. Er repräsentiert. Er ist der Schein eines

FRANCISCO GOYA.



Madrid: Akademie.

JAHRMARKT IN S. ISIDRO.

Königs, und die Historie hat Recht, dass sie ihn eigentlich nur in einer Form stark fortleben lässt, nämlich als Modell des Velasquez. Nur auf dem Bilde, das ihn als passionierten Jäger zeigt, ist dieser Monarch bewegt, ein Glied des wirklichen Lebens. Dann sieht man den Olivarez, den lange allmächtigen Kanzler, der das rasche Verderben des Landes herbeigeführt hat. Ein starker Mann mit unerhört weiten Plänen, rücksichtslos nach aussen. Und er wünscht, dass ihn Velasquez als Reiter zu Pferde malt, wie er in die Schlacht geht. Es ist auch zweimal geschehen, aber Olivarez selbst ist nie in einer Schlacht gewesen. Die Bilder sind aber so, als wäre er ein grosser Krieger, und man findet da einen sehr bedeutsamen Zug für die Bildniskunst des Velasquez: es fällt ihm niemals ein, die Menschen ihrer Masken zu entkleiden, ihre arme und zitternde Natur nackt darzustellen. Er malt ihre Pose, ihre Lebenslüge und die Geheimnisse des Menschen interessieren ihn nicht. Olivarez mag ein innerlich verzagter Mensch gewesen sein; sicher ist, dass er weinte, als die Schlachten Niederlagen brachten, dass er sich an unglücklichen Tagen in eine Gruft legte und das De profundis spielen liess. Velasquez malt ihn doch als heldenhaften Reiter auf einem Pferde, das

sich prachtvoll bäumt, im silbernen Ton der kastilischen Landschaft, und sinnt, statt dem Problem einer verstekten Tragik nachzugehen, über irgend eine Lösung der Farben, des Lichtes, der Atmosphäre. Den Maler des Lichtes, der durchdringenden Luft hat ihn ja sogar Rafael Mengs, der sonst kein sehr empfindsames Auge für malerische Werte gehabt hat, genannt. Die Menschen im Raume, die Kostüme in der durchlässigen Luft, die Bewegung, das ist es auch, was ihn interessiert, wenn er die Menschen seiner Zeit in eine bedeutende Beziehung zu bringen hat, ob dies nun die Übergabe der Stadt Breda oder ein audienzgebender König ist. Und das psychologisch Interessante, das menschlich Bewegende ist es auch nicht, das ihn dazu treibt, neben die heroischen und repräsentativen Gestalten des Hofes dann die andern zu setzen, die armen Zwerge, die traurigen Narren, die raisonnierenden Begleiter der Grossen. Ihn interessiert wiederum die Maske, die diese Menschen tragen, der stumpfe Blick des Einen, die Melancholie der Geberden des Andern, ein grosser Hund, ein paar Geräte, die sich seltsam vom Hintergrunde heben, der schleppende Gang eines verkannten Dichters, die verschlissene Herrlichkeit, in die sich ein armer Narr steckt, der sich

dann einen grossen Namen beilegt, So malt er auch die Frauen des Hofes. Die Königin, Prinzessinnen, hochmütige Frauen in steifen Kostümen, er malt sie zweimal, dreimal mit kleinen Variationen in der Beleuchtung, in der Stellung, malt sie prachtvoll, aber ihre Seele malt er nicht. Und wenn er sich von seinem Amte als Porträtist des Hofes entfernt, wenn er nach der Sitte der Zeit sich mythologischen Stoffen zuwendet oder nach der Sehnsucht des Landes, in dem er lebt, Religiöses malt, so findet man wiederum, dass ihm alles das nur ein Vorwand für die malerische Erfassung der Aussenwelt oder für die Lösung von rein malerischen Problemen, vielleicht geradezu dekorativer Art ist. Sein „Mars“ ist nur ein nacktes Modell, seine Trunkenen geben nichts von der innerlichen Lustigkeit bezechter Menschen, sein Christus ist weder Gott noch Mensch, sondern ein weisser Farbenfleck über einem schwarzen Grunde, und wenn wir heute vor diesen Bildern, abgesehen von der wundersamen Malerei, noch sonst etwas spüren, so ist dieser Einschlag von Gefühl und Stimmung dem Maler ohne sein Wollen in den Pinsel geflossen. Auf solche Art weltfremd und der grösste Maler der Wirklichkeit, hat er auch das erste Arbeiterbild geschaffen, Las Hilanderas, die Spin-

nerinnen, indem er sogar die zwei feindlichen Welten kontrastiert, die Luxusmenschen, elegante Frauen, die zu den Arbeiterinnen kommen, um deren Gobelins zu besehen. Aber an diesem ersten sozialen Bild hat ihn nichts anderes gefreut als ein merkwürdiger Sonnenstrahl, der quer in das Bild hineinsprüht, und dann die seltsame Teilung der verschiedenen Gruppen, der Betrachter und der Arbeiter. Vielleicht auch noch die Bewegung einer Arbeiterin, die ganz vorne sitzt und ihren Arm ausstreckt. Kein Sentiment kommt aus diesem Bilde hervor. Und selbst jene Bildnisse, die dem wissenden Betrachter am ehesten ans Herz greifen, die Malereien der reizenden Blüte des kleinen Prinzen Balthasar, sind ohne jedes Gefühl, nur auf dem Wege zwischen den Augen und der Hand entstanden.

Es hat keinen Sinn, die einzelnen Bilder zu beschreiben; wer sich irgendwie eingehend mit Velasquez beschäftigt, wird das grosse Buch von Justi lesen müssen und ein Gefühl der ganzen Zeit daraus bekommen, und wer keine historischen Interessen hat, dem wird eine Beschreibung der Bilder des Velasquez gar nichts geben können, denn alles an ihnen ist Malerei, und die Literatur kommt da nicht mit. Man kann des-



DAS KÖNIGLICHE SCHLOSS ZU MADRID.

halb auch ruhig darauf verzichten, die Entwicklung seiner Technik im besonderen zu schildern, wie er immer freier wurde, immer breiter malte, immer unverschminkter die Tupfen und Flecken auf der Leinwand liess, wie er sich aus dem Dunkel und dem Halbdunkel immer stärker löste, alle Schärfe der Abgrenzung verlor, um schliesslich in fliessenden Konturen, einem hellen silbernen Ton die Meninas zu malen, das Bild der königlichen Kinder, des Königspaares, der niedrigen Spielgenossen, der höflichen Dienerschaft und mitten drin sich selbt, Hofmaler, der demütig und doch stolz wie einer, der nie für Geld gemalt hat, die Welt abschildert, die ihm wichtig ist und nach deren Untergründen er, gut erzogen, nie gefragt hat.

Murillo freut einen im Prado wenig; er ist ja auch sonst auf einer spanischen Reise nicht gerade etwas sehr Schönes und Erfreuliches, aber immerhin, man kommt dann wenigstens nicht von Velasquez zu ihm, der ja doch nichts ist als ein sehr gefühlvoller und sehr geschickter Nachspürer plebejischer Empfindung. Seine besten Werke sind in Sevilla, Malereien von grossem Range zuweilen, bei denen man die Trivialität dieser spanischen sentimentalen Hei-

ligenwelt für Sekunden über der Freude an einem schönen Ton vergessen mag. Trotzdem gibt dieser Saal im Pradomuseum, in dem natürlich die fremden Frauen entzückt zu schwärmen anfangen, ein andeutungsreiches Porträt dieses Künstlers, nur dass es kein sehr wohlwollendes ist. Man spürt ihn in den verschiedenen Phasen seines Lebens als den kleinen Handwerker, der genau acht gibt, was die geistlichen Herren, von denen er lebt, für eine Art von Frömmigkeit gemalt haben wollen, dann als den demütigen Wanderer an den Hof zu Madrid, der sehr eifrig alles ansieht, wovon er lernen kann, schliesslich als den guten Meister, der durch fremde Beispiele seine eigene glückliche Natur nicht verwirren lässt, und man spürt sogar auch, wie das dann später wurde, als er berühmt war, eine reiche Frau heiratete, ein grosses Haus führte, Künstler und Mäcen in einer Person, uud wie er doch nie daran vergass, genau acht zu geben, was die Leute wollten, und immer darauf verzichtete, sich Probleme zu setzen, die er nicht mit Leichtigkeit ausführen konnte. In Madrid sieht man übrigens weniger seine bekannten spanischen Volksszenen als religiöse Malereien, wobei ja aber doch klar ist, das alle Heiligen kleine Mädchen aus Sevilla sind, nur, wie man

in Deutschland sagt, in idealische Sphären gehoben, sozusagen seelisch gereinigt. Hat man sich nun mit Murillo abgefunden, so geht man in den Sälen des Prado als ein glücklicher Geniesser alter malerischer Schönheit umher, bald von einem Mantegna gefesselt, bald von dem Frauenbildnis des Rembrandt und dankt auch eine vergnügte halbe Stunde den Niederländern, die in einer ausgezeichneten Sammlung die Freude des 17. Jahrhunderts an behaglicher Wirklichkeitsdarstellung beweisen. Plötzlich aber wird man aufgeschreckt, ja geradezu verstört durch die Werke des Goya, die verstreut in den Sälen hängen und einen plötzlich erinnern, dass der klassischen Epoche spanischer Malerei im 17. Jahrhundert nach einem toten Säculum im Anfange des 19. Jahrhunderts eine kurze und jähe Blütezeit gefolgt ist, die allerdigs nur einer einzigen seltsamen Persönlichkeit zu danken ist; Francisco Goya y Lucientes. Bei uns in Deutschland ist ja Goya jetzt seit ein paar Jahren sehr bekannt, ein mittelmässiges Buch hat ihn jenen Kreisen, die immer erst eine literarische Umdeutung brauchen, vertraut gemacht und seine Zeichnungen sowie die Wiener Impressionisten-Ausstellung brachten es dahin, dass man ihn mit dem Schlagwort „Vater des Impressionismus“ oder

„der modernen Malerei“ eingeordnet hat. Was man nun in Spanien — mehr noch in der Academia als im Prado selbst — von Malereien des Goya sieht, bestätigt dieses Urteil auf das wunderbarste. Nur darf man nicht an jenen kühlen und intellektuellen Impressionismus denken, der jedes Gefühl ausschliesst und die Sehnerven als die einzige Quelle der Schöpfung einsetzen will. Man wird vielmehr die Art des Goya, einen einzelnen Augenblick zu erfassen, die hastige Bewegung menschlicher oder tierischer Körper, die dann ja immer eine Grimasse ist, in rücksichtslosen Farben zu notieren, man wird also diese Art viel eher in eine Beziehung zu der Karikaturistenkunst des Daumier bringen können. Dabei ist die phantastische Kraft des Goya ebenso stark wie die Rücksichtslosigkeit seines Auges. Er sieht alles Hässliche, aber es treibt ihn, das Böse und Verruchte der Welt, die er sieht, noch zu steigern. Er ist der erste Impressionist und gleichzeitig der erste Stilisierer des Impressionismus. Seine Stierkampfbilder scheinen genau so grausam erfasste Wirklichkeit wie seine Inquisitionsbilder, und ob er nun das Farbengewirr um eine Corrida herum oder die Zuckerhutmützen geistlicher Bruderschaften malt, immer wird man erschüttert durch die tief innerliche Gemeinheit

dieser schöpferischen Psyche. Das klingt nun sehr hässlich und man muss sich ausdrücklich dagegen wahren, dass eine solche Charakteristik als ein Werturteil genommen wird. Allein die ganze Persönlichkeit des Goya, eine der anziehendsten für mich wenigstens, ist gestimmt auf einen barbarischen, dann wieder auch raffinierten Ton, den ich doch nicht anders charakterisieren kann als durch Worte wie verrucht, höllisch oder gemein. Manchmal spürt man ja auch durch alles hindurch eine Art von jener witzigen erotischen Lebendigkeit des 18. Jahrhunderts, aber das sind nur Reste, die Hauptsache bleibt doch ein starker Trieb zum Ungeheuerlichen, wie ihn die Höllenbilder, die Hexendarstellungen, die man im Prado sehen kann, am deutlichsten aufweisen. Nichts erspart Einem Goya, weder Einblicke in ein Irrenhaus, noch in eine Folterkammer. Oder er malt den Krieg, Feinde, die erschossen werden, eine Szene mitten aus einem Getümmel, und gibt wiederum das Letzte an malerischer Anschauung und das Äusserste an Brutalität, malt das Blut im flimmernden Sonnenlicht, die letzte Feigheit der Sterbenden, die physischen Qualen, und daneben doch, aber ohne jede Sentimentalität, die Schönheit der ruhigen Natur, die nur durch eine leise

und bewegte Luftschicht von den Greueln getrennt ist, die die Menschen anzetteln. Der Mensch und seine Varianten, die Hexen, Höllengeister, Wahnsinnigen und Entnervten sind das Thema Goya's. Und seine Bildnisse darum grosse Werke der Kunst, wenn sie auch vielfach höflicher und weniger aufrichtig sind als die anderen Malereien. In den Farbenwirkungen sind sie darum ja nicht weniger schön, und ein silbergraues Bildnis, das im Prado hängt, gehört zu den feinsten malerischen Sinfonien, die die moderne Kunst als ein Dokument ihrer Empfindsamkeit aufzuweisen hat. Seltsam genug ist es ja, gerade im Pradomuseum zu sehen, wie Goya ein später Nachfolger des Velasquez wird, wenn er berühmte Menschen und hochgestellte Herrschaften abzumalen bekommt. Manchmal hält er sich zurück, muss es sich verkneifen, seine wirkliche Meinung über die Menschen, die er da malt, auszusprechen. Manchmal schlägt auch die grosse Verachtung, die er für dieses ganze Volk hat, durch, und in seltenen Stunden mögen diese Menschen auch erschrocken sein über die Züge, die Goya bei ihnen entdeckt hat. Dazu kommt seine masslose Frechheit, die Wüstheit des Lebens, das er geführt hat, und das ihn darum auf der einen Seite zum Akademiedirektor und auf der

andern zum landesflüchtigen Bohémien in Bordeaux gemacht hat. Er hat alle Frauen gehabt, die es in Madrid damals gab, von der Herzogin von Alba herunter die ganze Aristokratie. In einem kleinen Saal oben im Prado hängen rechts und links von der Türe die beiden Bilder, die er von der Herzogin von Alba gemalt hat: der Katalog nennt sie „La Maja nuda“ und „La Maja desnuda“ und verschweigt, dass es Porträts sind. Das eine zeigt die Frau vollständig unbekleidet auf einem Ruhebett, auf dem andern ist ein leichter Schleier über ihren Körper gebreitet und man erzählt, dass es von Goya in Eile gemalt worden ist, als der Herzog von Alba nach vielen Sitzungen endlich die Frucht dieser Bemühungen zu sehen begehrte. Man wird finden, dass der Gesichtsausdruck auf dem sozusagen bekleideten Bild ein noch viel brutalerer, lüsternerer ist als auf dem andern, und auch nicht übersehen, dass das unbekleidete Bild in einem tieferen Schatten gemalt ist als das andere; die Griechen, liest man in der Historie, wollten im Schatten kämpfen. Man wundert sich dann im Prado ein bischen über die Entwürfe Goyas für Gobelins, manche in den Farben ganz interessant, aber alles sehr ruhig, harmlos und ohne den Zug ins Geniale, und in der Tat stechen die aus-

geführten Gobelins, die man im Escorial und in dem kleinen Pardolustschloss zu sehen bekommt, nicht sehr ab von den anderen Gobelins von Teniers und Wouwerman, mit denen gemeinsam sie die Innendekoration zu bilden haben.

Goya ist der letzte Grosse der spanischen Malerei und mit Goya schliesst das Pradomuseum ab. Um seine Art aber noch in einigen Einzelheiten kennen zu lernen, führt einen der Weg in die Academia, früher Academia San Fernando, die kleine, zweite Galerie Madrids, die überhaupt das Amt zu haben scheint, die Bilder, die man im Prado gewinnt, noch etwas auszugestalten. Das ist übrigens eine merkwürdige Art von Museum, sehr spanisch, sehr vornehm, sehr verwahrlost. Sie steht mitten in der Stadt drin, in der grössten Verkehrsstrasse, der Calle Alcalà, nur zwei Häuser von der Puerta del Sol, wo immer ein grosser Lärm ist. Man muss dann in einem alten Haus eine ewig schmutzige Treppe hinaufgehen, über die auch die Akademiker immer laufen, denn im selben Haus, auf demselben Flur ist ihre Schule und die Schulbibliothek. Da spart sich denn auch niemand die Zigarette, keiner tut sich einen Zwang im Gespräch an und mitten in den paar Sälen, in denen übrigens auch Schreibtische für Beamte stehen und in denen



Madrid: Akademie

CHRISTUS

ein paar Diener die Stelle des Katalogs, den es nicht gibt, geschwätzig vertreten, flammt manchmal ein Streichholz auf und eine Zigarette glimmt. Das kann aber natürlich nicht hindern, dass die Academia, trotzdem manches schon ins Pradomuseum hinüber gekommen ist, noch immer grosse Schätze aufweist, nicht allein ein paar Impressionen des Goya, merkwürdige Bildnisse, sondern auch Mönche von Zurbaran und einen der schönsten Ribera, den heiligen Hieronymus, auf dem der hell belichtete nackte Körper ganz grausam hart, aber sehr stark im Gefühl gegen den dunkeln Felsen gestellt ist, eine Malerei, die selbst wir als extrem naturalistisch empfinden, wenn man den gestreckt schreibenden Arm oder den Bauch mit seinen ausgearbeiteten Falten ansieht. Auch von Alonso Cano und Murillo sind einige schöne Bilder da, und eine kleine Malerei von Fragonard wirkt in dieser Umgebung nicht allzu bedeutend.

Madrid hat natürlich auch eine moderne Galerie, und man begriffe schwer, wie nach Goya eine so leere Malerei kommen konnte, wenn man nicht das gleiche Schauspiel in allen anderen kontinentalen Ländern angesehen hätte. So wie in Berlin und in Düsseldorf, in Italien oder in Österreich ist eben auch in Spanien zwischen

1830 und 1880 ein Geschlecht von Künstlern an der Arbeit gewesen, alles zu verdecken, was vor ihnen geleistet wurde, und dafür immer die grossen Namen als ihre Schutzheiligen im Munde zu führen. Langweiliger aber als in Spanien ist es nirgends gewesen. Erschossene Helden, geleckte Mädchen, blutige Fische, klatschrote Blumen, zärtliche Stelldicheins, das glüht von den Wänden, und es wird dann noch schlechter, als die Zeit des Naturalismus kommt, das Spital und die Eisenbahn den Kitschmalern ausgeliefert werden. Bei den Kindern vom Jahrhundertende merkt man ja dann die guten Schnellzugsverbindungen mit Paris, aber die paar wirklichen Maler, die Spanien heute hat, Zuloaga und Anglada, fehlen in diesem Museum natürlich ganz.

Diese moderne Bildergalerie ist im selben Hause untergebracht, das auch die Bibliothek und das historische Museum enthält, und eine schöne Langeweile strömt so durch den ganzen — natürlich im Renaissancestil — am Ende des 19. Jahrhunderts erbauten Palast. In dem sogenannten historischen Museum sieht man neben den bekannten Dingen, die jedes kulturhistorische Museum enthält, ein paar Reste arabischer Architektur, ein paar Abgüsse jener platteresquen Fassaden, die den Norden Spaniens auszeichnen.

In der Bibliothek sind für den Kunstfreund einige Zeichnungen von Dürer, Rubens, ganz Weniges von Velasquez und Goya zu notieren. Von Velasquez findet man ein hübsches Blatt, das seine Frau, als sie noch Mädchen war, im Spitzenschleier mit schlichtem Haar und klugen traurigen Augen darstellt und nach den Zügen möglicherweise eine Identität mit dem Bilde des Berliner Museums erweist. Von Goya ist etwas mehr da, ein paar seltene Lithographien, dann Mädchen, die sich die Strumpfbänder richten, freche und mutwillige Studien, und schliesslich einige Male der nackte und gelenkige Körper der Herzogin von Alba, den man schon von den Bildern im Pradomuseum kennt. Diese heiklen Dinge zeigt mir ein ganz alter Geistlicher mit sehr feinen Bewegungen und einem listigen Lächeln, und es macht ihm viele Freude, den Satan abzuwehren, während er mir die Blätter umdreht, weil auf der Rückseite Goya immer den nackten Leib gemalt hat, den er vorne im Kostüm skizzierte. Aber reproduzieren darf man diese Blätter nicht, denn die bösen Menschen behaupten ja, dass das Modell die Herzogin von Alba sei. Und die Herzogin von Alba steht dem Königshause ganz nahe.

Ist man in Madrid am königlichen Schloss vorbei den Bahnhof entlanggefahren, so öffnet sich das Land. In der Elektrischen sitzen Bauern und Zigeuner, und die Ochsengespanne werden häufig. Das silberne Tal öffnet sich, und manchmal sieht man links das geringe Wasser des Manzanares. Man kommt dann in eine Vorstadt oder vielmehr an einen Ort, wo nur ein paar Häuser stehen, und da ist eine kleine, sehr unscheinbare Kirche San Antonio de la Florida, die im Jahre 1792 erbaut wurde. In dem kleinen Schiff muss man sich dann sehr bemühen, um an der dunklen Decke die Fresken des Goya zu entdecken, die allerdings sehr merkwürdig sind. Es sind Darstellungen aus der Himmelssphäre, Engel, Heilige, aber von der menschlichsten Koketterie und Sündhaftigkeit. Kein Antlitz ohne einen Zug von Verruchtheit, und in dem Sfumato, aus dem sich die Gestalten heben, liegt eine schwüle und sinnliche Atmosphäre. Zum Glück aber merkt die fromme Welt, die nach San Antonio geht, von alledem sehr wenig.

Mit einer kleinen Bahn fährt man dann weiter durchs Tal nach dem kleinen Schlosse Pardo. Das schönste ist nun die Landschaft, dieselbe, die Velasquez so oft als Hintergrund gemalt hat. Zarte Bäume, ein kühles, fast kaltes

Licht, gar nichts vom Süden. Das Schloss selbst ist unscheinbar, wird noch ab und zu bewohnt und zeigt deshalb eine nachlässige Mischung von altem und neuem Gerät. Im grossen und ganzen ist es ein Biedermeierschloss, was in Spanien merkwürdig genug ist. Die Empiremöbel haben die bekannten Tierfüsse und die Gobelins von Wouwerman, Teniers und Goya geben eine behagliche Stimmung von Ausflügen ins Freie, ländlichen Mahlzeiten, bäurischer Handwerkskunst. Mitten in diese historische Herrlichkeit aber platzen ein paar englische Lederfauteuils hinein und das Spanischeste an diesem Schlosse sind die Diener, die in den Gemächern um die niedrigen dreifüssigen Feuerbecken herumsitzen und stumpf ihre Zigaretten rauchen.

* * *

Madrid hat noch eine Architektur, die man nicht vergessen darf. Sie steht etwas weit draussen aus der Stadt, aber kein Fremder, der im Frühjahr nach Spanien kommt, wird sie übersehen. Wenn's am Sonntag 2 Uhr wird, dann reisst ihn der Strom der Menschen, der Maultierwagen, der Viererzüge, der Strassenbahnen hinaus. Er muss mit zum Stierkampf und sieht dann die grosse Arena, ein rundes rotes Gebäude, das mit

maurischen Ornamenten und Bauformen verziert ist. Hier bekommt er dann auch, wenn die Sonne hell genug ist, das treueste Bild einer Madrider Stimmung, lernt die Kunst des Goya begreifen und auch die Distanz, die Velasquez zwischen sich und das Volk gelegt haben wollte. Die Stierkämpfe sind oft geschildert worden; wir Fremde bekommen aber wohl nie das richtige Gefühl für die Lust, die ein Spanier aus dieser Erregung zieht. Für uns ist das belebte Bild, die wechselnden Farben, die zuckenden Nerven, das sonderbare Gemisch der verschiedensten Typen ein Reiz. Aber das ist eine artistische Art, anzusehen, was für den Spanier die Essenz des Frühlings ist, vielleicht die Essenz des Lebens überhaupt.

LITERATUR

Ich habe während meiner spanischen Reise viel in Justis „Velasquez“ (zweite Auflage Bonn 1888) gelesen. Sonst ist noch Baedekers vortreffliches Handbuch, Israels prachtvolle Reisebeschreibung (Berlin 1900), Passavants „Christliche Kunst in Spanien“ und etwas spanische Literatur hie und da flüchtig von mir benutzt worden.

W. F.





Ein stattlicher Band in gr. 8°. 21 Bogen Text mit 100 Bilderbeilagen & reichem Buchschmuck von Karl Walser in echt Pergament gebunden M. 25.—. Luxusausgabe auf Japanpapier in 30 numerierten Exemplaren gedruckt in echt Pergament gebunden M. 100.—

BARD, MARQUARDT & CO., BERLIN W. 50




SIGILLVM ACADEMIAE HARVARDIANAE IN NOV ANG
VE RI TAS
CHRISTO ET ECCLESIAE







BARD, MARQUARDT & Co
G.M.B.H.
VERLAG · BERLIN